



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: "Zagraj to jeszcze raz, Marsjaszu" : performatywność w dramacie współczesnym na podstawie tekstów: "III Furie", "Lenz", "Judyta" i "Jak być kochaną" w kontekście festiwalu "Interpretacje"

Author: Monika Gorzelak

Citation style: Gorzelak Monika. (2014). "Zagraj to jeszcze raz, Marsjaszu" : performatywność w dramacie współczesnym na podstawie tekstów: "III Furie", "Lenz", "Judyta" i "Jak być kochaną" w kontekście festiwalu "Interpretacje". W: B. Popczyk-Szczęsna, M. Figzał (red.), "Dramat i doświadczenie" (S. 457-466). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Monika Gorzelak

**„Zagraj to jeszcze raz, Marsjaszu” —
performatywność w dramacie współczesnym
na podstawie tekstów:
III Furie, Lenz, Judyta i Jak być kochaną
w kontekście festiwalu „Interpretacje”**

„Nie ma nic poza tekstem”¹, powtarza, za każdym razem inaczej, Jacques Derrida. „Prawo to rozciągnąłbym na wszelkie doświadczenie w ogóle”², pisze w innym miejscu, odwracając dotychczasową relację zawierania się. Tekstu nie traktuje się już bowiem jako rodzaju komunikacji ze światem, a szerzej: doświadczenia. To raczej doświadczenie stanowi rodzaj tekstu, zawiera się już w tekście³. Powstaje zatem pytanie o strukturę tego tekstu. W ujęciu Derridy, tekst („wszelkiego doświadczenia w ogóle”) pozbawiony jest struktury głębo-
kiej, a tym samym — określonego znaczenia. To dzieło otwarte — jak w teks-
tach Eco, czy proces — jak w utworach Barthes’a. Tekst w takim rozumieniu „biegnie, wytwarza się, objawia, produkuje i nie może się zatrzymać, z istoty jest przekraczaniem, przekracza dzieło”⁴.

Transgresyjność tekstu (i tekstualność wszelkiego doświadczenia), według Derridy, determinuje iteratywność, czyli powtarzalność, znaku — elementar-
nego składnika tekstu. Ta z kolei możliwa jest dzięki, wpisanemu już w istotę
znaku, jego oderwaniu od pierwotnego źródła znaczenia i przeznaczenia. Co

¹ J. DERRIDA: *O gramatologii*. Przeł. B. BANASIAK. Warszawa 1999, s. 217.

² J. DERRIDA: *Sygnatura, zdarzenie, kontekst*. W: J. DERRIDA: *Marginesy Filozofii*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Warszawa 2002, s. 389.

³ P. SKRZYPCZAK: *Derrida i Wittgenstein: o iterowalności i kierowaniu się regułą*. „Diametros” 2010, nr 24.

⁴ B. BARAN: *Postmodernizm i końce wieku*. Kraków 2003, s. 123.

ważne, owo odcięcie warunkuje czytelność znaku, a zarazem wielość jego w-czytań:

sam moment wytworzenia [znaku pisanego — P.S.] jest momentem utraty, w taki sposób, że jego składowe — wliczając nadawcę, odbiorcę, odniesienia i przekaz — nigdy nie są przezroczyście obecne, lecz muszą być zinterpretowane czy „wczytane” w byt⁵.

Innymi słowy, tekst, pozbawiony swego źródłowego i docelowego znaczenia, to nie treść do od-czytania. Tekst, według Derridy, to dopiero proces rozpoznawania (doświadczania) znaków i tworzenia znaczeń. Jak w performansie Grotowskiego, tak w tekście Derridy „znaki nie są niczym innym jak tylko... konfrontacją z kimś z zewnątrz... Znaków nie należy, więc... szukać z góry”⁶. Tym samym, tekst, wskutek „śmierci” swego autora (tj. odcięcia źródła znaczenia), wydaje na świat czytelnika, który „nie konsumuje dzieła, lecz gra tekst”⁷. Owa gra natomiast prowadzi do nieuchronnej dyseminacji znaczeń i parataksy, do inwazji realności i konkretności powierzchni — słowem, do „tu i teraz” performansu, a tym samym, do struktury dramatu współczesnego i „dramatu” percepcji — bo w świetle najnowszych badań świadomości (post)dramatycznie rysuje się również struktura naszego doświadczenia.

Już samo, z pozoru marginalne, stwierdzenie Hansa-Thiesa Lehmana w kontekście teatru współczesnego: „pojęcie tekstu staje się dość nieostre”⁸ jest symptomatyczne. Lehmann rozwija tę myśl w *Teatrze postdramatycznym*, gdzie dokonuje rozróżnienia przedstawienia na tekst lingwistyczny, tekst przedstawienia i *performance text*. Tekst lingwistyczny to tyle, co tekst dramatu, tekst inscenizacji — to ten sam tekst, ale naznaczony fizycznością aktorów, przestrzenią i czasowością sceny. Natomiast *performance text* ma niewiele wspólnego ze ścisłym, „ostrym” pojęciem tekstu w jego funkcji znaczeniowej. *Performance text* to, według Lehmana, dynamiczna interakcja między sceną a widownią. I to właśnie on — *performance text* — determinuje pozostałe teksty przedstawienia. Tak więc Lehmann przepuszcza tekst dramatu i tekst inscenizacji przez filtr *performance text*. Efekt jest szokujący, tekst bowiem

staje się bardziej obecnością niż reprezentacją... bardziej procesem niż rezultatem, bardziej manifestacją niż sygnifikacją, bardziej energetyką niż informacją⁹.

⁵ S. FISH: *Z uszanowaniem od Autora: refleksje nad Austinem i Derridą*. W: S. FISH: *Interpretacja, retoryka, polityka*. Przeł. K. ABRISZEWSKI. Kraków 2008, s. 198, cyt. za: P. SKRZYPCZAK: *Derrida i Wittgenstein...*, s. 110.

⁶ J. GROTOWSKI: *Takim, jakim się jest, cały*. „Odra” 1972, nr 5. Przedruk w: T. KUBIKOWSKI: *Reguła Nibelunga. Teatr w świetle nowych badań świadomości*. Warszawa 2004, s. 353.

⁷ B. BARAN: *Postmodernizm...*, s. 123 [podkr. — M.G.].

⁸ H.-T. LEHMANN: *Teatr postdramatyczny*. Przeł. D. SAJEWSKA, M. SUGIERA. Kraków 2004, s. 131 [podkr. — M.G.].

⁹ Ibidem, s. 132.

Innymi słowy, tekst zostaje wyprany z informacji i znaczeń. Pozostaje jedynie doświadczenie:

w centrum zainteresowania znalazła się rzeczywistość samej sytuacji teatralnej, czyli to, co dzieje się między sceną a publicznością [...] wartością przestaje być „obiektywnie” oceniane dzieło, ustępując miejsca komunikacji z publicznością, głównym kryterium zaczyna być doświadczenie samego zainteresowanego, a więc coś, co w porównaniu z konkretnym dziełem wydaje się w wysokim stopniu subiektywne i efemeryczne¹⁰.

Tym samym tekst literacki w dramacie współczesnym spada do rangi *pre*-tekstu, a proces odbioru zyskuje miano dramatu (tekstu) właściwego.

Tomasz Kubikowski w książce pt. *Reguła Nibelunga. Teatr w świetle nowych badań świadomości*, uzbrojony dodatkowo w empirię, czyli najnowsze odkrycia z dziedziny neurobiologii, poparte dokonaniem na polu filozofii umysłu i filozofii języka, potwierdza intuicję Lehmana co do relacji między tekstem i doświadczeniem. Co więcej, pozwala tę relację lepiej zrozumieć, a co najważniejsze, dostrzec w niej źródło dramatu (jako zarówno tekstu literackiego, jak i doświadczenia), wprowadzając pojęcie „połączenie zwrotne” w opozycji do — znanego już w performatyce „sprężenia zwrotnego”.

Idąc śladem Geralda Edelmanna i Johna Searla, Kubikowski dokonuje antyturingowego zwrotu w myśleniu o tekście i doświadczeniu. Wbrew temu, co sądzą kognitywiści z Danielem Dennetem na czele, człowiek nie jest maszyną Turinga. Świadomość to nie komputer przetwarzający dane ze środowiska. Świat nie formułuje instrukcji — przekonuje Kubikowski, nie tworzy znaków i gotowych tekstów. Generuje je *ex post* nasza świadomość¹¹. By zilustrować strukturę doświadczenia na gruncie nienaukowym, Kubikowski sięga po dramat. I, co ciekawe, przeciwstawia go — tekstowi i znaczeniu:

relacja umysłu do świata jest w pierwszym rzędzie relacją dramatyczną — nie poznawczą. Świadomość nie czerpie informacji z otoczenia¹².

W toku dalszych rozważań Kubikowski doprecyzowuje dramatyczną strukturę doświadczenia i jego związku z tekstem, a raczej jego braku, wprowadzając termin „stychomytia”, czyli dialog w dramacie antycznym. I tak, choć to dialog,

Brakuje tam słów, kategorii, narracji... Podmiot rozpada się w gąszcz... rozprężonych synaptycznych trajektorii... Wtedy przestaje się poznawać rze-

¹⁰ Ibidem, s. 221.

¹¹ T. KUBIKOWSKI: *Reguła Nibelunga...*, s. 156–159.

¹² Ibidem, s. 228.

czywistość. Zaczyna się ją *rozpoznawać*, adaptować się stychomytią milisekundowych odzewów... Zdezorganizowany organizm na oślep podtyka światu obronne gesty i te, które zadziałają powiela¹³.

Innymi słowy, świadomość nie poznaje (nie doświadcza) świata logicznie i obiektywnie, ale *rozpoznaje* performatywnie.

Stychomytia pozwala Kubikowskiemu zilustrować pomijany do tej pory w opisie tego doświadczenia mechanizm „połączenia zwrotnego”. Co ważne dla naszych rozważań, „połączenie zwrotne” dostarcza empirycznego dowodu na niezapośredniczenie doświadczenia w tekście (jako ukształtowanym, będącym nośnikiem pewnych sensów, tworze językowym) i, co więcej, pozwala dostrzec w tym dramat: konsekwencje braku tekstu w doświadczeniu są fatalne.

Termin „połączenie zwrotne” Kubikowski wywodzi z neurobiologii. W ten sposób komunikują się z sobą neurony w bezpośredniej reakcji na bodźce z zewnątrz. Kubikowski podkreśla, że połączenie zwrotne to nie to samo, co znane już w dziedzinie performansu „sprzężenie zwrotne”. Sprzężenie zwrotne opiera się bowiem na informacji, którą wygenerowało z uprzednich wobec siebie połączeń zwrotnych właśnie. Sprzężenie ma instrukcję, jak organizm powinien się zachować. Wie, jaka reakcja jest najkorzystniejsza. Zachodzi ono zatem w pojedynczej pętli połączeń. Dla kontrastu, połączenia zwrotne tworzą liczne, równoległe szlaki. Organizm nie dysponuje informacjami, który z nich jest najlepszy. Musi dokonać wyboru na ślepo¹⁴. Tak więc, w połączeniu zwrotnym świat wychodzi poza tekst. Ujawnia swoją logikę, odmienną od naszej — Darwinowską logikę selekcji naturalnej. To, słowami Kubikowskiego:

nieopisan[y] Apolliński świat, w którym panuje obcy nam, choć stanowiący o nas porządek; porządek przeraźliwy¹⁵.

„Przeraźliwy” bo „nieopisany”; połączenie zwrotne, obarczone ryzykiem błędu, jest pierwotne wobec sprzężenia zwrotnego. Instrukcja, jak się zachować, czy też tekst zawsze przychodzi za późno, ponieważ, jak *anagnorisis* w dramacie antycznym. Wystarczy wspomnieć, jak czyni to Kubikowski, tragiczny los Edypa z dramatu Sofoklesa, wynikły z braku tekstu, czyli z niewiedzy Edypa, czy Marsjasza odartego ze skóry, również za tekstualną „niewinność”, przez Apolla. W konsekwencji Apollo staje się metaforą Kubikowskiego na immanentny brak tekstu w dramacie (tragedii) doświadczenia w ogóle:

Apollo... ten bóg, nieskazitelny i niemiłosierny zarazem, doskonały, pełen wdzięku i przeraźliwy, najbardziej bodajże ze wszystkich nie ludzki...,

¹³ Ibidem, s. 311–312.

¹⁴ Ibidem, s. 348.

¹⁵ Ibidem, s. 194.

znakomicie personifik[uje] te mechanizmy świata, które eliminują nas z niego za nasze nieznane winy¹⁶.

Mechanizm połączenia zwrotnego i jego Apollińska logika, na które zwrócił uwagę Kubikowski, wnoszą nową perspektywę do rozważań nad dramatem i doświadczeniem. Tekst w teatrze już od czasów Artauda, uchodził za źródło ograniczającej totalności czy wręcz totalitaryzmu. Jego brak z kolei w postaci dzieła otwartego, *work in progress* czy zdarzenia (a nie dzieła) teatralnego prowadzić miał do krainy nieskrępowanej szczęśliwości — „ponownego zaczarowania świata”¹⁷ w teorii Eriki Fischer-Lichte czy „utopii w performansie”¹⁸ w myśli Jill Dolan. Kubikowski pokazuje drugą stronę medalu — świat bez tekstu to także: „nieopisany”, „Apolliński”, czytaj: „przeraźliwy”, świat, w którym tragedia wyrasta z tego właśnie, czego nasza świadomość nie przeczytała.

Tę dramatyczną relację między tekstem (czyli instrukcją w sprzężeniu zwrotnym) a doświadczeniem (czyli selekcją połączeń zwrotnych) Kubikowski przekłada na wszelkie doświadczenie w ogóle i określa mianem performansu. Jednocześnie zastrzega wynikającą z samej idei performansu niekompletność jego pojęcia: „to rodzaj liczby urojonej... rozbija on przecież kategorie, degeneruje je, tworzy nowe; rozpuszcza w sobie kategoryzujący podmiot i doprowadza układ do stanu sprzed narodzin informacji”¹⁹. Pomimo tych zastrzeżeń zacytujmy definicję performansu Kubikowskiego, bo posłuży nam do analizy:

[P]erformatywny kij ma dwa końce. Na jednym końcu jest zawsze selekcja, na drugim zaś instrukcja. Performans zachodzi wtedy, kiedy procesy instrukcyjne zderzają się z selekcyjnymi, kiedy sprzężenia zwrotne krzyżują się ze zwrotnymi połączeniami i interferują z nimi, gdy według kryteriów waży się rzeczywistość; one zaś zmieniają się, utwardzają lub walą pod jej naporem. W performansie selekcja ściera się z instrukcją²⁰.

Nie inaczej niż w dramacie współczesnym, który oscyluje pomiędzy tekstem i jego brakiem. A wychodząc poza tekst (lingwistyczny i inscenizacji), potwierdza status jego wtórności wobec doświadczenia (*performance text*).

Zaprezentowane podczas tegorocznych „Interpretacji” (2012 rok) dramaty współczesne to właśnie takie pre-teksty, stany sprzed narodzin znaku, niekontrolowane połączenia zwrotne. Po pierwsze, jak chce Lehmann, tekst dyskutowanych dramatów znika w przedstawieniu. Nie stanowi dominanty, ale równoprawny element wydarzenia. Żaden z reżyserów nie pyta, a z pewnością nie Wojciech

¹⁶ Ibidem, s. 193.

¹⁷ E. FISCHER-LICHTE: *Estetyka performatywności*. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2008, s. 289.

¹⁸ J. DOLLAN: *Utopia in Performance*. Michigan 2008, s. 4.

¹⁹ T. KUBIKOWSKI: *Reguła Nibelunga...*, s. 352.

²⁰ Ibidem, s. 352.

Klemm, autor tłumaczenia i reżyser *Judyty* według Friedricha Hebbła, czy przedstawienie w adekwatny sposób odpowiada tekstowi. To tekstom stawia się pytanie o to, czy potrafią stać się odpowiednim materiałem dla przedstawienia. I tak, *Judyta* Klemma to tylko w 1/4 tekst przetłumaczonego oryginału.

W zaprezentowanych podczas festiwalu utworach dramatycznych tekst schodzi na dalszy plan, bo przestaje znaczyć. A dokonuje się to przez autoreferencyjne użycie znaków. Znak, czyli słowo, komunikuje w nich często tylko siebie, nie odsyła do innej rzeczywistości. Liczą się rytm, dźwięk, akcent, tonacja, intonacja etc., a nie znaczenie. Tekst nabiera ciała, uobecnia się i oddziela od znaczenia. I tak, w spektaklu *Jak być kochaną* w reżyserii Weroniki Szczawińskiej jesteśmy wręcz przytłoczeni totalnością koślawej składni i surrealnejszej fonetyki pośród gruzów semantyki i logiki. Z niekontrolowanej gry słów powstaje dźwiękowy krajobraz na podobieństwo *Landscape Play* Gertrudy Stein. Podobny efekt dają aliteracje i powtórzenia w *Lenzu* Barbary Wysockiej — czytając tekst sztuki, brniemy wraz z bohaterem przez werbalne zasy pył. Słowo ponownie podporządkowuje się muzyczności języka, a nie logice fabuły. Tym samym, sens tekstu przechodzi w sensualność doświadczenia. Zniesieniu ulega granica między językiem jako wyrazem żywej, konkretnej obecności a językiem jako abstrakcją i referencją.

Brak tekstu w dramacie jest jednak najsilniej odczuwany w kontekście całego przedstawienia (jak chce Lehmann), gdy dramat wchodzi w relację z pozostałymi „tekstami” przedstawienia, a przede wszystkim z sytuacją teatralną (czyli z widownią i sceną). I tak *III Furie*, już od chwili rozpoczęcia, wprowadzają widza w stan, o którym mówimy właściwie od samego początku, stan, który Erika Fischer-Lichte określa mianem „percepcyjnej wielostabilności”²¹, Hans-Thies Lehmann nazywa „estetyką nierozstrzygalności”²², a my — (post) dramatem, doświadczeniem poza tekstem literackim. Na ekranie nad sceną pojawia się elektroniczny napis: „Prosimy o wyłączenie komórek”. Nie sposób rozstrzygnąć, czy mamy tu do czynienia z odniesieniem do rzeczywistości, czy z fikcją teatralną. Co więcej, wyłączenia komórek (lub nie) nie da się już oderwać od czynnego włączenia w sytuację. Wieloznaczne, tym razem, użycie znaku, wynikające z jego oderwania od źródła znaczenia, po raz kolejny umożliwia wyjście poza tekst, doświadczenie jego braku i w-czytanie własnego znaczenia.

Ucieczka z tekstu w doświadczenie poza tekstem, do nieopisanego, Apollinińskiego świata jest już właściwie wpisana w strukturę omawianych sztuk. Przesądza o tym jej monologowość. Choć omawiane teksty zachowują formę dialogu, pozbawiają go — zwłaszcza *Jak być kochaną* — funkcji komunikacyjnej, a tym samym wpływu na rozwój akcji i, charakterystycznego dla dramatu,

²¹ E. FISCHER-LICHTE: *Estetyka performatywności...*, s. 142–143.

²² H. LEHMANN: *Teatr postdramatyczny...*, s. 156.

napięcia. *III Furie* stają się w ten sposób aktem opowiadania, postępicką narracją pod przykrywką dialogu. To już nie przedstawienie, ale opowieść na jego temat, w formie spowiedzi, lamentów i wspominków Danuty Muter i pozostałych postaci.

Co ciekawe, nasycenie dialogu monologiem w dramacie współczesnym ma, według Lehmana, korzenie w dramacie antycznym. Dialog antyczny, jak twierdzi Lehmann, był raczej

zawodami w mówieniu... wyścigiem słów, naśladowaniem bezsłownych zmagających zapaśników nie zaś konfrontacją w ramach wymiany zdań... panuje w nim taka atmosfera, którą można by opatrzyć tytułem *Po wszystkich dyskusjach?* Nic już nie pozostało do debatowania²³.

Opis Lehmana do złudzenia przypomina antyczną stychomytię w dramacie Kubikowskiego jako strukturę wszelkiego doświadczenia w ogóle, wszelkiej komunikacji — dla przypomnienia, w tekstach Kubikowskiego to też dialog bez słów. Wnioski obydwu pozwalają dostrzec w monologicznej strukturze dramatu współczesnego modelowe wręcz wyjście poza tekst w doświadczeniu. Monolog to wypowiedź, której adresatem jest przecież publiczność, a nie osoby dramatu. To kulminacja komunikacji i doświadczenia poza tekstem.

Przechodząc do konkluzji, dramat już od zarania dziejów, od czasów stychomytii, wyrażał podskórnie wtórność tekstu literackiego wobec doświadczenia, aż po chwilę obecną i świadomy tego dramat współczesny, w którym, powołując się na Lehmana, autora *Teatru postdramatycznego* „nie chodzi właściwie o dramatyczną historię, lecz w dużo większym stopniu o przebrany w monologiczną narrację proces myślowy”²⁴. Dramat od zawsze niejako antycypował to, co nauka mówi dzisiaj na temat struktury doświadczenia:

Performans poprzedza dyskurs... każda nazwa, każdy system pojęciowy będzie wobec niego czymś wtórnym, pochodnym. Stąd też performans będzie odeń niezależny: użyje go jako egzoszkieletu albo też złamie i odrzuci, zakwestionuje, zetrze, ośmieszy może wywyższy na chwilę, postawi na piedestale — żaden dyskurs jednak, zdaje się, nie wyzwoli się spod władzy procesów performatywnych, nie uzyska wobec nich immunitetu. Dotyczy to dyskursów wszystkich poziomów²⁵.

Uczestnicy tegorocznych „Interpretacji” zostali wielokrotnie poddani działaniu tego rodzaju procesów performatywnych przez doświadczenie braku tekstu w zaprezentowanych dramatach. Przedstawienia Libera, Klemma, Wyso-

²³ Ibidem, s. 112–113.

²⁴ Ibidem, s. 204 [podkr. — M.G.].

²⁵ T. KUBIKOWSKI: *Reguła...*, s. 353.

ckiej i Szczawińskiej uruchomiły niekontrolowane połączenia zwrotne do nieopisanego, Apollinińskiego świata poza tekstem i mitem, gdzie

właściwy pojedynek Apollona
z Marsjaszem
(słuch absolutny
kontra ogromna skala)
odbywa się pod wieczór
gdy jak już wiemy
sędziowie
przyznali zwycięstwo bogu

mocno przywiązany do drzewa
dokładnie odarty ze skóry
Marsjasz
krzyczy...

wstrząsany dreszczem obrzydzenia
Apollo czyści swój instrument

tylko z pozoru głos Marsjasza jest monotony
i składa się z jednej samogłoski
A

w istocie
opowiada Marsjasz
nieprzebrane bogactwo
swego ciała...

to już jest ponad wytrzymałość
boga o nerwach z tworzyw sztucznych

żwirową aleją
wysadzaną bukszpanem
odchodzi zwycięzca
zastanawiając się
czy z wycia Marsjasza nie powstanie z czasem
nowa gałąź
sztuki — powiedzmy — konkretnej...²⁶

Tegoroczne „Interpretacje” są odpowiedzią na pytanie Apolla i na jego wyzwanie. „[N]iepostrzeżenie porywają nas, wywołanym przez siebie prądem

²⁶ Z. HERBERT: *Apollo i Marsjasz*. W: Z. HERBERT: *Studium przedmiotu*. Wrocław 1997, s. 20.

zdarzeń, wloką nas nie wiemy dokąd²⁷, poza przeczytany tekst, gdzie o tym, co jest znakiem, decyduje wyłącznie „interpretator”, który gra (improvizuje) swój tekst²⁸ *hic et nunc*, jak Marsjasz na aulosie, w performansie na śmierć i życie z Apollem. Performans-poedynek kończy się albo w Apollińskim świecie Kubikowskiego (jeśli tekst w-czyta się błędnie), albo trwa w jego Marsjaszowej alternatywnej formie: Herbertowskiej sztuce konkretnej, też wychodzącej poza tekst, ale zwycięsko. Bo rozpoznanie znaku przez Marsjasza („słuch absolutny” boga) i w-czytanie („ogromna skala”, na pozór monotonnego, krzyku śmiertelnego satyra) okazują się tym razem trafne. Performans, sztuka selekcji, jest także sztuką przetrwania poza tekstem, sztuką zaiste konkretną, i może skutkować ponownym zaczarowaniem (odrodzeniem) świata, jak chce Erika Fischer-Lichte, czy utopią, jak chce Jill Dolan. Pod warunkiem, że „wyberzemy” właściwe połączenie zwrotne (znak) spośród miliarda innych, pozornie równoznacznych.

Anagnorisis przychodzi jednak zawsze poniewczasie. Bo doświadczenie nigdy nie obejmuje całości (tekstu) świata, jak pokazuje definicja performansu według Kubikowskiego czy tegoroczne „Interpretacje”. I w tym cały dramat.

²⁷ T. KUBIKOWSKI: *Reguła Nibelunga...*, s. 190.

²⁸ R. BARTHES: *Od dzieła do tekstu*. Przeł. M.P. MARKOWSKI. „Teksty Drugie” 1998, nr 6.

Monika Gorzelak

**„Play it once again, Marsyas” — Performative Acts in the
Contemporary Drama
on the Example of *III Furies*, *Lenz*, *Judith*
and *How to Be Loved*
in the Context of „Interpretacje” National Festival**

Summary

The analysis put forth in the article points out the relationship between the text and the experience in the post-dramatic theatre based on the dramas presented during the 13th edition of the all-Poland Festival of Director's Art. „Interpretacje” 2011. A point of departure is J. Derrida's assertion that “there is nothing outside (of) the text,” as well as R. Barthes's essays, *The Death of the Author* and *From Work to Text*. According to both Derrida and Barthes, the text is not a finite thing, but it is an artistic event which is dependent on the reader's will. Experience of the world is like performance, i.e. performative recognition of signs by “readers,” whereas signs misread by the reader are always fatal to the readers. In other words, it is performance that precedes the discourse — not vice versa, which is the essence of the drama in post-dramatic experience and theatre. To illustrate the fatal absence of the text in experience as well as in contemporary drama the article's author uses a notion of “connection” coined by T. Kubikowski, who juxtaposes it with the well-known in the theory of the performance concept of “feedback.” To adduce the latest discoveries in the field of neurobiology and in the theses on the philosophy of language and mind, Kubikowski

asserts that feedback (information, manual, ready-made text) is always secondary to connection (blind selection and the recognition of signs), which is the reason for the drama of experience — *anagnorisis* always comes too late. In order to illustrate the fatal nature of connection which is prior to feedback, Kubikowski makes use of the myth of Apollo and Marsyas. According to Kubikowski the immanent absence of the text in experience makes the work apollonian and dramatic. The last section of the article presents the apollonian dimension of experience in the contemporary drama based on the presentations during the 13th edition of „Interpretacje” National Festival.

Monika Gorzelak

**« Joue encore une fois, Marsyas » — la performativité
dans le drame contemporain à l'exemple des textes:
*III Furie, Lenz, Judyta [Judith] et
Jak być kochaną [Comment être aimé]*
dans le contexte du festival « Interpretacje »**

Résumé

L'article est une analyse des relations entre le texte et l'expérience dans le théâtre postdramatique à l'exemple des drames présentés pendant la XIII^e édition du Festival Polonais des Metteurs en Scène « Interpretacje » 2011.

Le point de départ est la thèse de J. Derrida qu'« il n'y a pas de hors-texte » ainsi que les essais de R. Barthes *La mort de l'auteur* et *De l'oeuvre au texte*. Selon Derrida et Barthes le texte n'est pas une oeuvre achevée, mais un événement artistique dont l'accomplissement dépend du lecteur. L'expérience du monde a une structure de performance, c'est-à-dire une reconnaissance performative des signes par les « lecteurs », et une fausse lecture des signes est toujours fatale pour les lecteurs. Autrement dit, la performance précède le discours, et non inversement, ce qui constitue la source du drame dans l'expérience et dans le théâtre postdramatique.

Comme illustration d'un manque de texte fatal dans l'expérience et le drame contemporain sert la notion de « liens rétroactifs » de T. Kubikowski, que son auteur oppose à la notion, connue de la théorie de la performance, de « boucle rétroactive ». Citant les derniers résultats du domaine de neurobiologie et les thèses de la philosophie de langue et d'esprit, Kubikowski argumente que la rétroaction (information, instruction, texte fait) est toujours secondaire par rapport au lien rétroactif (sélection aveugle et reconnaissance des signes), ce qui est la cause du drame d'expérience, *anagnorisis* vient toujours trop tard. Pour illustrer la fatalité du lien rétroactif, antérieur par rapport au boucle rétroactif, Kubikowski se sert du mythe sur Apollon et Marsyas ? Dans l'approche de Kubikowski, un immanent manque de texte dans l'expérience rend le monde apollinien et dramatique. La dernière partie de l'article montre cette dimension apollinienne de l'expérience dans le drame contemporain à l'exemple des présentations au cours de la XIII^e édition du Festival « Interpretacje ».